

Como aprendí a ser chileno - Wie ich lernte, Chilene zu sein

Eichin, Pavel

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Eichin, P. (2016). Como aprendí a ser chileno - Wie ich lernte, Chilene zu sein. *PERIPHERIE - Politik, Ökonomie, Kultur*, 36(3), 504-521. <https://doi.org/10.3224/peripherie.v36i144.25719>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Essay

Pavel Eichin

Como aprendí a ser chileno – Wie ich lernte, Chilene zu sein

Zum 40. Jahrestag des Putsches vom 11. September 1973 gegen die Regierung Salvador Allendes und das linke Wahlbündnis *Unidad Popular* fand in Frankfurt am Main der Thementag „Chile im Wandel“¹ statt. In diesem Kontext wurde ich gebeten, einen Workshop zu leiten, in dem es um die Thematik des chilenischen Exils aus der Perspektive der „zweiten Generation“ ging. Dabei sollte ich meine subjektiven Erfahrungen und Beobachtungen als Teil dieser Generation einbringen und aus „soziologischer Distanz“ reflektieren. Der Diskussion im Workshop verdanke ich weitere Überlegungen, die auch in diesen Text eingegangen sind.

Wenn ich hier von der ersten und der zweiten Generation spreche, meine ich einerseits die Gruppe derer, die in Chile geboren wurden, und andererseits die Gruppe derer, die im Ausland zur Welt kamen oder als Kleinkinder Chile verlassen mussten. Etwas genauer differenzierend geht es darum, ob die Personen ihren Bezug zu Chile aus ihrer Erfahrung in diesem Land schöpften oder ob sie sich ihre Identität als Chilenin/Chilene aneigneten, ohne jemals dort gelebt zu haben. Dabei muss jedoch bedacht werden, dass es innerhalb dieser Unterscheidung zum Teil bedeutende Unterschiede gibt, die dem Lebensabschnitt entsprechen, in dem das Exil gelebt wurde. So stellte beispielsweise die Konfrontation mit einer neuen Sprache für die 45-Jährigen eine Herausforderung dar, die anders bewältigt wurde als von den 19-Jährigen. Ebenso machte es einen großen Unterschied, ob ein Kind in den ersten Jahren des Exils geboren wurde oder in den Achtzigern, da sich die Gemeinschaft als Ganze in einer anderen Etappe befand. Die Einteilung in erste und zweite Generation nimmt als Referenz den Beginn des chilenischen Exils und ermöglicht, kollektive Phänomene wie die hier behandelten so weit wie möglich zu fassen.

Als ein Medium der Vermittlung von Exilerfahrung recurriere ich wie schon im Workshop auch hier auf chilenische Lieder, denn diese waren und

1 Der Thementag wurde von Katja Maurer, Stiftung *medico international*, und Barbara Schindler-Bäcker, *Katholische Akademie Rabanus Maurus*, organisiert.

sind ein wesentlicher Teil der Geschichten, die uns, die zweite Generation, lehrte (Exil)-Chileninnen und -Chilenen zu sein. Zum besseren Verständnis dieser Geschichten gilt es, auf einige grundlegende Aspekte von Exilerfahrung ausführlicher einzugehen. Ich beginne dazu mit einer Passage aus *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, ein 1980 in Rom geschriebenes Werk des argentinischen Autoren Juan Gelman, der wie kaum ein anderer zentrale Elemente des Lebens der „Argenguayos, Urulenos, Chilentinos, Paraguanos“ in der „Nacht des südamerikanischen Exils“ (Gelman 2009: 23) der 1970er und 1980er Jahre benennen konnte:

„Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, profesionales del exilio, buenas almas con una balancita en la mano pesando el más el menos, el residuo, la división de las distancias, el 2 x 2 de esta miseria.

Un hombre dividido por dos no da dos hombres.

Quién carajo se atreve a multiplicar mi alma por uno.“

(Juan Gelman, 11 – 05 – 1980 [Gelman 2009: 26])

„Du wärest erträglicher, Exil, ohne die vielen Lehrmeister des Exils, Soziologen des Exils, Jammergestalten des Exils, Schüler des Exils, Professionelle des Exils, treue Seelen mit einer kleinen Waage ausgestattet, das Mehr und das Weniger messend, den Rest, die Division der Entfernungen, das 2 mal 2 dieses Elends.

Ein Mensch geteilt durch zwei ergibt nicht zwei Menschen.

Wer wagt es, verdammt noch mal, meine Seele mit Eins zu multiplizieren.“

(Juan Gelman, 11 – 05 – 1980 [ebd.: 26])²

Die Wut Gelmans, die hier so deutlich zu spüren ist, verweist auf einen zentralen Aspekt des Exils. Selbst seit Mitte der siebziger Jahre in der Verbannung verwehrt er sich hier gegen Versuche, eine zutiefst persönliche Erfahrung zu verallgemeinern, zu normieren und zu verdinglichen. Denn das Exil ist vor allem eins: Einsamkeit. Und so muss mit Gelman davon ausgegangen werden, dass es nicht *das* Exil gibt, das erforscht, vermessen und gelehrt werden kann. Vielmehr gibt es so viele Exil-Erfahrungen wie Menschen, die diese Situation erleben müssen.

Dennoch kann auf den Singular nicht verzichtet werden: Die Kräfte des Exils, das sich gerade dadurch auszeichnet, dass es keine Rücksicht auf Individualität und Differenz nimmt, wirken, ganz gleich welche Existenzweisen uns sonst auszeichnen mögen. Selbst so zentrale Dimensionen unseres Seins wie Geschlecht, Rasse, Klasse oder Ethnie werden durch sie durchdrungen

2 Alle Übersetzungen in diesem Text stammen von mir. Wie auch bei den Liedern, handelt es sich hier um Übersetzungen, die nicht die Zwischentöne einfangen können. Sie sind als erste Informationen gedacht.

und verändert. In der neuen Gemeinschaft, die das Exil hervorzubringen vermag, müssen sich die einzelnen Personen in ihren sozialen Positionen deshalb neu sortieren, in einem Gefüge, dessen Gültigkeit sich nur in dieser extremen Situation aufrechterhalten kann.

Selbst nach dem Ende der politischen Umstände, die das Exil auslösen, und unabhängig davon, wo die exilierten Personen ihr Leben weiterführen, bleibt das Erlebte prägend. Es ist das Zustandekommen dieser Prägung in den Biographien der Menschen, das hier von Interesse ist und unsere Überlegungen leitet. An ihr wird am deutlichsten, warum das Exil als formende Erfahrung verstanden werden muss, die über das Persönliche und Einmalige hinausgeht. Die Einsamkeit des Exils ist gleichzeitig eine kollektive Erfahrung, seine individuelle Dimension ist nur dann in ihrer gesamten Tragweite zu verstehen, wenn seine allgemeinen Kräfte berücksichtigt werden.

- - -

Allmählich beginnt sich die überfüllte U-Bahn zu leeren. Die schweisgsame Masse der Menschen, die sich von der Arbeit nach Hause transportieren lässt, hat sich auf ein überschaubares Maß reduziert und der freigewordene Raum wird alsbald von einem Jungen benutzt, um an den Stangen des Waggons zu spielen. Seine Mutter und seine jüngere Schwester schauen den Lichtern der vorbeifahrenden Autos zu. Als sie am Lindenbaum vorbeifahren, hält der Junge in seinem Spiel inne, um wie immer den uralten knorrigen Baum zu betrachten, der der Haltestelle ihren Namen gibt. Am Ende des Waggons sind auf einmal Miguel und seine Mutter zu erkennen. Die Jungs begrüßen sich freudig, wissend, dass heute ein besonderer Tag ist. Einige Stationen später ist der Anteil der dunkelhaarigen Fahrgäste deutlich in die Höhe gestiegen, der Rand der Stadt ist erreicht. Es ist dunkel und kalt, dennoch ist der Platz vor der Fachhochschule im Nord-West-Zentrum voller Kinder. Claudio, Daniela, Carola, Jorgito, Victor Pablo, Alejandro, die Sossenheimer und Bonameser Cliques, die Kinder der Fuentes und der López, Alvaro mit seinen langen Haaren und Gabrielita, sie alle sind da, ebenso wie viele weitere, bekannte und auch unbekannte, neue Gesichter. Das Spiel der Jüngeren ist bereits im vollen Gange und besteht im Wesentlichen darin, in irgendwelche Rollen zu schlüpfen und alle Türen zu öffnen, jeden Winkel des riesigen Gebäudes und seiner Umgebung zu erkunden, sich in der Garderobe zu verstecken. Überall wird spanisch gesprochen.

Ab und zu treffen die Kinder auf eine Gruppe von Erwachsenen, die sie anhalten: Das ist der Sohn von Gemita, das ist die Tochter von Nora. Nein! Wie groß ihr geworden seid! Wie alt bist du jetzt genau? Sieben?! Oh Gott!

Und du gehst schon zur Schule? Ich hab euch im Arm gehalten, als ihr noch Babys wart...wir waren gerade angekommen.

Weiter geht es, bis der große Gong ertönt und alle Anwesenden, von denen mindestens die Hälfte irgendwie miteinander bekannt ist, strömen in den halb erleuchteten Saal. Hier müssen die Kinder mitkommen, damit sie wissen, wo die eigene Familie ihre Plätze hat. Anschließend dürfen sie wieder raus unter der Bedingung, sich nicht allzu weit vom Saal zu entfernen.

Irgendwann, nach den Reden, beginnt gedämpft Musik zu ertönen. Das ist der Zeitpunkt, zu dem es viele Jungen und Mädchen wieder zurück in den Saal zieht. Sie kauern sich direkt in den Freiraum zwischen der ersten Reihe und der Bühne. Die Musiker sind große, dunkellockige Männer in Kleidern mit indigenen Motiven und mit Instrumenten, wie sie an den Wänden der Wohnzimmer praktisch jeder chilenischen Familie in Frankfurt und Umgebung hängen. Sie spielen ein Lied, bei dem zwei der Musiker sich an den Rand der Bühne stellen müssen, um ihre riesigen Zampoñas überhaupt vor sich positionieren zu können. Die Kinder verstummen mit den ersten Klängen. Das scharfe, tiefe, tiefe Dröhnen der Rohre hat absolut nichts mit dem zu tun, was sie sonst als Musik kennen. Es sind Nachrichten aus einer anderen Welt. Es ist Musik aus Chile.

In der Pause füllt sich jeder Winkel des Gebäudes mit angeregt diskutierenden Grüppchen. Viele haben einen Plastikbecher mit Rotwein in der Hand, es wird geraucht und gegessen: Empanadas, Sopaipillas, Stückchen mit Manjar. An einem Rand des Foyers stehen Info-Tische mit chilenischen Fahnen, Flugblättern, Wimpeln und Stickern von Allende und der Unidad Popular. Bücher und Schallplatten werden verkauft. Zwischen all dem schlängeln sich die Kinder durch, allein, zu dritt, zu zehnt.

Als der Gong wieder ertönt, ist nicht mehr ganz klar, ob die Unterbrechung des Konzerts zu Ende geht oder ob der zweite Teil die Pause unterbricht. Sehr schnell hat die Musik jedoch wieder die Menge beisammen. Jetzt singt die Gruppe ein sehr bekanntes Lied: „... Amigo, amigo, amigo de la tristeza soy, amigo, amigo, buscando un amor yo voy...“ Der Höhepunkt des Stücks ist ein Spiel zwischen Publikum und Sänger: „Lara-larala-larai!“ tönt es wuchtig von der Bühne. „Canta!!“ kommt es noch wuchtiger aus der Menge zurück. Und wieder: „Lara-larala-larai!“, worauf der ganze Saal skandiert: „Amigo!!“

Nach dem Konzert wird die in der Pause begonnene Dynamik wieder aufgenommen. Erst sehr allmählich beginnt die Veranstaltung sich aufzulösen. Die kleinsten Kinder schlafen schon auf zusammengeschobenen Sesseln, während ihre Eltern sich immer wieder von verschiedenen Menschen verabschieden. Irgendwann sitzen die Jungs mit ihren Familien wieder in der

U-Bahn auf dem Weg nach Hause. Am Dornbusch versinkt die Bahn in den Tunnel Richtung Innenstadt. Das konkreteste Stückchen Chile, das die Jungs bis tief in die 1980er Jahre kennen lernen sollen, löst sich langsam auf, um in die Frankfurter Nacht überzugehen.

- - -

Das Exil als politische Maßnahme zielt, in den Worten des palästinensischen Literaturwissenschaftlers Edward Said (2001), auf die Würde der Menschen. Sie wird ihnen verwehrt, indem ihnen all das verweigert wird, was in ihrem bisherigen Leben eine Selbstverständlichkeit war: der Ort, an dem sie lebten, der Kontakt zu ihrer Familie, ihrer Sprache, die Zugehörigkeit zu bestimmten Wertesystemen und Traditionen – kurzum die Verbannung ist die ebenso offizielle wie reale Negation ihrer Identität.

Um dieser radikalen Bedrohung ihres Selbst etwas entgegenzusetzen, reagieren Menschen im Exil deshalb oftmals mit einem Zusammenschluss ihrer Gemeinschaft (der im schlimmsten Fall in einer völlig übertriebenen Solidarität enden kann, in der alle Außenstehenden mit Misstrauen und Ressentiment betrachtet werden). Eine wesentliche Rolle dabei spielt der Rückgriff auf die eigene Kultur, der eine Form von Erinnerung ermöglicht, die sich dem Zerfall der Identität widersetzt (vgl. ebd.: 175ff).

Ereignisse wie das oben beschriebene Konzert der Gruppe Illapu stellen einen solchen Zugriff dar. Weit über die primären politischen Ziele dieser Veranstaltungen hinaus – Geld für den Widerstand zu sammeln und Öffentlichkeit und Solidarität zu erzeugen, um Druck auf das Regime in Chile auszuüben – liegt ihre nachhaltige Bedeutung darin, für kurze Zeit einen Raum aufleben zu lassen, in dem jede und jeder seine Identität als Chilenin oder Chilene erleben und bestätigen konnte.

Dass dabei die Musik das vereinende Element war, ist angesichts ihrer enormen Rolle in der Entwicklung der Bewegungen, die mit Allende 1970 die Wahlen gewannen, nicht verwunderlich. Denn die Musik der *Nueva Canción Chilena* (Neues Chilenisches Lied, fortan *Nueva Canción*) hatte bis 1973 nicht nur die Empfindungen, Ziele und Träume vieler Menschen reflektiert und zum Ausdruck gebracht, sondern auch den politischen Handlungsspielraum der Akteure der Unidad Popular und der chilenischen Linken deutlich erweitert. Indem sie mit Victor Jara als zentraler Figur die Definition des Wir, das das *Pueblo Unido* (vereintes Volk) darstellte, über die Grenzen der parteipolitischen Diskurse ausdehnte und dem Bedürfnis der Menschen, Subjekte ihrer eigenen Geschichte zu werden, eine ästhetisch-mythische

Grundlage gab, war sie zweifelsohne eine sehr wichtige Mitgestalterin des gesamten Prozesses.³

Im Exil behielt die Musik diese zentrale Rolle bei, nun jedoch geprägt vom Militärputsch des 11. Septembers und der anhaltenden Diktatur. Die Arbeit der bedeutendsten Gruppen und Solisten der *Nueva Canción* wie Inti-Illimani, Quilapayun, Illapu, Patricio Manns, Isabel und Angel Parra, die sich alle selbst im Exil befanden, drehte sich jetzt maßgeblich um die Verarbeitung der Niederlage und den Versuch, den Widerstand zu artikulieren. Der berühmte Ausspruch „No hay revolución sin canciones“ („Es gibt keine Revolution ohne Lieder“), mit dem sich die Musikerinnen und Musiker der *Nueva Canción* zur Unidad Popular bekannten, ist vor dem Hintergrund der konkreten historischen Ereignisse weiterzuführen: ohne Lieder keine Revolution und ohne Lieder auch kein Kampf gegen die Diktatur.

Die Dimension dieses Kampfes, die uns hier beschäftigt, ist, wie gesagt, seine Auswirkung auf das Leben der zweiten Generation. Da der Widerstand der Exilgemeinschaft im Kern mit der Bewahrung ihrer negierten Identität verknüpft ist, ist es an dieser Stelle ratsam, sich sowohl mit expliziten, wie auch latenten Sinngehalten zu befassen, die beim Rückgriff durch die Erwachsenen auf die eigene Kultur an ihre Kinder vermittelt werden. Dafür wollen wir uns mit Liedern befassen, die auf den Konzerten im Exil gesungen wurden. Sie stellen einerseits die konkrete Grundlage für den defensiven Zugriff auf das Eigene dar und bringen andererseits, mit den im Exil entstandenen Werken, die Erfahrung der Exilgemeinschaft künstlerisch verdichtet zum Ausdruck. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass diese Musik vor und nach den Konzerten eine konstante Präsenz im Leben der einzelnen Individuen behält, die vom intensiven Hören und Mitsingen von Schallplatten und Kassetten zu einem aktiven Musizieren und Tanzen in größeren Gruppen reicht. Die außerordentliche, nicht-alltägliche Instanz des Konzerts, die die Erfahrung des „Chilenisch-Seins“ ermöglicht, stellt dabei einen Höhepunkt im Verhältnis zu dieser Musik dar, welche durch das intensive Erleben der Gemeinschaft bestätigt und verinnerlicht wird.

Die Musik der *Nueva Canción* behandelt – ganz in der Tradition der latein-amerikanischen Populärmusik, deren Einfluss auf das Leben der Menschen ungleich höher als in Deutschland ist – ein breites Spektrum von Themen. Entgegen der überwiegenden Darstellungen, die sie zu einer „Protest-und-Pamphlet-Musik“ reduzieren, stellt sie einen Fundus an Reflexionen und Wissen dar, der von den allerpersönlichsten Empfindungen bis zu historischen

3 Ich habe an anderer Stelle (Eichin 2013) das Verhältnis zwischen Musik und Gemeinschaft im Chile der *Unidad Popular* analysiert.

Erfahrungen gesellschaftlicher Gruppen reicht und das Selbstverständnis der chilenischen Linken entscheidend mitgestaltet hat.

Aus diesem Grund und wegen der überragenden Bedeutung dieser Musik als wichtigsten kulturellen Ausdrucks der chilenischen Diaspora soll hier nun ein Lied betrachtet werden, das sich spezifisch mit der Thematik des Exils befasst. Ob seine Bedeutung, die weit über die Exilgemeinschaft und ihre Zeit hinausreicht, darin begründet liegt, dass es explizit die Überwindung statt der Konstatierung der Verbannung ins Zentrum stellt, kann an dieser Stelle nur vermutet werden. „Vuelvo“ der Gruppe Inti-Illimani sticht jedenfalls mit aller Deutlichkeit aus der großen Zahl von Liedern über das Exil hervor und markiert einen wichtigen Moment in der kulturellen Produktion der Exilgemeinschaft. „Vuelvo“ ist Teil der LP *Canción para matar una culebra* (Lied, um eine Schlange zu töten) aus dem Jahre 1979, ein Werk, das in seiner politischen Dimension darauf zielt, das Entsetzen abzuschütteln und in mehrerer Hinsicht bedeutende neue musikalische Wege beschreitet.

Bevor wir uns jedoch mit dem Lied direkt auseinandersetzen, ist es wichtig zu bedenken, dass die Verarbeitung von Widersprüchen und Konflikten, die die Werke zu Ausdrucksgestalten ihrer Zeit machen, in ihrer tiefreichenden Bedeutung nicht auf dem ersten Blick wahrzunehmen sind. Erst durch eine analytische Betrachtung ist es möglich zu verstehen, was die innere Kohärenz des Werkes ausmacht und in welchem Verhältnis dies zu seiner Umwelt steht. Was hier rekonstruiert werden soll, ist nicht, was die Autoren mit dem Stück bewusst sagen wollten, sondern das, was darüber hinaus durch das Stück ausgedrückt wird, was also strukturell und oftmals latent (im Gegensatz zu manifest) in dem Werk steckt. Da die Musik dabei eine entscheidende Rolle spielt, müssen wir den Text als Liedtext behandeln. Für das Verständnis der Argumentation wäre es von großem Vorteil, wenn Sie nicht nur den anschließenden Text lesen, sondern das Lied auch hören (z.B. auf Youtube). Betrachten wir also „Vuelvo“.

Vuelvo (Ich kehre zurück)

(Patricio Manns – Horacio Salinas 1979)

*Con cenizas, con desgarros,
con nuestra altiva impaciencia,
con una honesta conciencia,
con enfado, con sospecha,
con activa certidumbre
pongo el pie en mi país
pongo el pie en mi país
y en lugar de sollozar,
de moler mi pena al viento,*

*Mit Asche und Wunden,
mit unserer vermessenem Ungeduld
mit einem reinen Gewissen,
mit Zorn und Argwohn,
mit reger Gewissheit
betrete ich mein Land
betrete ich mein Land
und anstatt aufzuschluchzen,
und meine Trauer in den Wind zu stoßen,*

*abro el ojo y su mirar
y contengo el descontento.*

*öffne ich die Augen und ihren Blick
und halte meinen Unmut zurück.*

*Vuelvo hermoso, vuelvo tierno,
vuelvo con mi esperadura,
vuelvo con mis armaduras,
con mi espada, mi desvelo,
mi tajante desconsuelo,
mi presagio, mi dulzura,
vuelvo con mi amor espeso,
vuelvo en alma y vuelvo en hueso
a encontrar la patria pura
al fin del último beso.*

*Ich kehre zurück, schön und zärtlich,
ich kehre zurück mit meinem steinigen Warten,
ich kehre zurück mit meiner Rüstung,
meinem Schwert, meiner Rastlosigkeit,
meiner resoluten Trostlosigkeit,
meiner Vorausahnung, meiner Sanftheit,
ich kehre zurück mit meiner dichten Liebe,
kehre zurück in Leib und Seele,
um das reine Vaterland wiederzufinden,
an das Ende des letzten Kusses.*

*Vuelvo al fin sin humillarme,
sin pedir perdón ni olvido:
nunca el hombre está vencido,
su derrota es siempre breve,
un estímulo que mueve
la vocación de su guerra,
pues la raza que destierra
y la raza que recibe
le dirán al fin que él vive
dolores de toda tierra.*

*Ich kehre schließlich zurück,
ohne mich zu erniedrigen,
ohne um Vergebung und Vergessen zu bitten:
der Mensch ist nie besiegt,
seine Niederlage immer flüchtig,
die Berufung seines Krieges
anspornend,
denn die Rasse, die verbannt,
und die Rasse, die aufnimmt,
zeigen ihm letztendlich, dass seine Schmerzen
an jedem Ort zu finden sind.*

Vuelvo hermoso, vuelvo tierno...

Ich kehre zurück, schön und zärtlich...

Die ersten Klänge der Gitarren, mit denen „Vuelvo“ beginnt, haben einen betont ernsthaften Charakter. Stilistisch auf einer *Tonada* – einer stark in der chilenischen Musiktradition verwurzelten Liedform – basierend, verbinden sie somit, in einer Art konzeptuellen Blende, die rigorose emotionale Disposition, die der zwischen a- und e-Moll springende 6/8 Rhythmus erzeugt, mit einem Verweis auf Chile, der von allen, die mit chilenischer Musik vertraut sind, auf Anhieb wahrgenommen wird. Streng, gewichtig, zielstrebig und chilenisch beginnt „Vuelvo“.

In der nun einsetzenden Aufzählung der inneren Befindlichkeit des Zurückkehrenden sticht zunächst hervor, dass seine Charakterisierung gleich zu Beginn auf ein Uns rekurriert, welches auf dem kollektiven Empfinden einer selbstbewussten und stolzen Kampfbereitschaft beruhen soll. Von diesem Wir ausgehend, wird nun Zeile für Zeile eine innere Verfassung erkennbar, die sich in jedem ihrer Elemente direkt mit dem Leid der Verbannung, der zurückliegenden Niederlage von 1973 und der herrschenden

Diktatur in Verbindung bringen lässt. In diesem Zustand und von einer „regen Gewissheit“ geleitet, auf die wir noch zurückkommen werden, wird die Verbannung durch das Betreten des verwehrtens Territoriums bewusst herausgefordert.

An dieser Stelle vollzieht die Musik eine äußerst wichtige Bewegung, die wir berücksichtigen müssen, um die Architektur des Werkes zu verstehen. Die angesammelte Energie, die durch die Aufzählung der einzelnen Aspekte und der Direktheit und angespannten Entschlossenheit der Musik entsteht, entlädt sich in der Handlung des scheinbaren Endes der ersten Strophe: Die bisherige Strenge wird exakt im Verlauf des Wortes „país“ in die Helligkeit eines D-Dur-Akkordes geführt. Dadurch wird die entschlossene Aktion („betrete ich mein Land“) mit dem einsetzenden Motiv der Tiple (kolumbianisches Saiteninstrument) verbunden. Die Verwendung dieses klanglichen Kontrastes im Verlauf des Liedes produziert durch die Sinnhaftigkeit, die im Zusammenspiel mit dem Liedtext entsteht, die primäre Bedeutung des Werkes. Es ist ein Versprechen der Auflösung des Leids, das an dieser Stelle wahrgenommen wird, gleichsam als erster Baustein einer zweiten, nicht explizit in Worte gefassten Narration, die auf emotionaler Ebene parallel zur rein textlichen Erzählung verläuft. Dieses Versprechen, das im metallischen Klang der Tiple transportiert wird, währt jedoch nur zwei Takte. Die kurze Figur wird sofort wieder in die rhythmisch-harmonische Strenge des Beginns der Strophe zurückgeleitet, wodurch jegliches Verweilen in dem Gefühl, das Ziel womöglich bereits erreicht zu haben, unterbunden wird.

Unter diesem Vorzeichen entwickelt sich die Weiterführung der Strophe, die nun von der Selbstkontrolle des Rückkehrers geprägt ist. Ohne sich den geringsten Ausdruck seines Schmerzes zu gestatten, verlangt er sich ein umfassendes Durchdringen der gegenwärtigen Situation ab. Selbst der aufkommende Zorn wird zurückgehalten, was von derselben Ernsthaftigkeit, die das Lied einleitet, musikalisch bestätigt und untermauert wird.

Doch diese an den Rand der Selbstverleugnung grenzende Haltung reibt sich nicht im Geringsten mit der Komplexität der Persönlichkeit des Rückkehrers, die in der zweiten Strophe hervor scheint. Hier wird in einem deutlichen Kontrapunkt zwischen seiner Kampfbereitschaft und solchen Attributen wie „schön und zärtlich“, „Sanftheit“ und „dichter Liebe“ die Tatsache betont, dass der Rückkehrende dies mit seinem ganzen Wesen tut, um zwei Ziele zu erreichen.

Dabei wird diesmal auf textlicher Ebene die Verheißung vorweggenommen, die musikalisch durch das Tiple schon einmal angedeutet wurde: ganz gleich, ob das „reine Vaterland zu finden“ bedeutet, wieder an das Projekt der Unidad Popular anzuknüpfen – ein Gedanke, der Ende der siebziger

Jahre noch sehr viel Kraft hatte – oder grundsätzlich auf ein Chile anspielt, das dem Verbannten so schmerzlich fehlt. Das „reine Vaterland“ ist nur über die Überwindung der Pinochet-Diktatur zu erreichen. Erst dann könnte die illusorische Hoffnung verwirklicht werden, an das „Ende des letzten Kusses“ zurückzukehren, in Leib und Seele – ohne Krieg und als ob die Zeit stehen geblieben wäre.

Das Motiv der Tiple, das beim Betreten des Landes sofort in Disziplin überging, wird nun entwickelt. Dreimal wiederholt sich die helle Figur, die das Wort „país“ unterstrichen hatte, bevor die Gitarren in einen Galopp übergehen, der, wie so viele rhythmische Elemente der chilenischen Gitarre, den realen Bewegungen des Reiters nachempfunden ist. In Kombination mit Schwert und Rüstung erscheint eine archetypische Figur, zu der Patricio Manns, der Verfasser des Textes, eine besondere Affinität hat („El cautivo de Til-Til“, „Arriba en la cordillera“, um zwei seiner frühen Arbeiten zu nennen). Unter dem gedämpften Dröhnen der Pauken geht dieser Ritt des Helden in einen kurzen Moment der Hoffnung über, um letztendlich doch wieder an das strenge Initialmotiv zu gelangen.

In diesem kurzen und rein musikalischen Zwischenspiel, das mehr als nur eine Überleitung zwischen den Strophen ist, wird die gesamte Epik der imaginierten Rückkehr vorgeführt. Das abschließende Initialmotiv, dass nun klar die Haltung zum Ausdruck bringt, mit der man in den Kampf aufbricht, verweist auf eine lange und schwierige Auseinandersetzung, für die der Rückkehrende, wenn er nicht direkt zum Krieger wird, mindestens einige seiner zentralen Eigenschaften übernehmen muss. Der Beginn der dritten Strophe ist in dieser Hinsicht eindeutig: Jede Möglichkeit einer Rückkehr, die dem Konflikt ausweicht, und jedwede Einigung, die ein Vergessen der Geschehnisse impliziert, wird als Demütigung angesehen, die kategorisch abgelehnt wird.

Dabei leitet ihn die „rege Gewissheit“, von der zu Beginn die Rede war und die nun im Chor vorgetragen wird, um den Wahrheiten Nachdruck zu geben, die dem Rückkehrenden seine historische Rolle und Verantwortung deutlich machen. Zentral dabei ist der Ursprung der „Berufung seines Krieges“. Er liegt in der innerhalb der Exilgemeinschaft sehr gängigen Interpretation der 1973 erlittenen Niederlage. In ihr spielt die Friedfertigkeit des „chilenischen Weges“, der einen weitgehend gewaltfreien Übergang der chilenischen Gesellschaft zum Sozialismus postulierte, eine tragende Rolle. Das offensichtliche Scheitern dieser Strategie der Unidad Popular durch den Putsch und die uneingeschränkte Gewalt der Diktatur sind der „Impuls“ für einen tiefgreifenden Transformationsprozess des Exilierten, der seine „Berufung“ erkennt. In der nun folgenden Wiederholung der zweiten

Strophe kehrt er in „Schönheit und zärtlich“ zurück, dieses Mal jedoch vom Galopp der Gitarren begleitet: Der Rückkehrende kann sich mit all seinen Attributen in den Kampf begeben, es gibt keinen essentiellen Widerspruch mehr zwischen Lieben und Töten. Für den Erfolg dieser Veränderung, der in der Überwindung der Diktatur durch Kampf besteht, bürgt die Musik, indem sie das helle Motiv der Tiple nicht mehr in die Pflicht zurückführt, sondern in der Auflösung verbleibt.

Verbinden wir dies mit den historischen Ereignissen, die den Kontext von „Vuelvo“ ausmachen. 1979 waren alle Hoffnungen jener zunichte gemacht, die mit einem schnellen Ende der Diktatur rechneten oder die Möglichkeit einer Verhandlung mit dem Regime in Betracht zogen. Zum Zeitpunkt der Aufnahme des Liedes kämpften bereits zahlreiche, vor allem in Kuba ausgebildete chilenische Offiziere in Nicaragua gegen die Somoza-Diktatur und nur ein Jahr später erklärte der Generalsekretär der Kommunistischen Partei Chiles Luis Corvalán aus dem Moskauer Exil den bewaffneten Widerstand gegen die Diktatur für legitim.

Doch so spannend und aufschlussreich der Prozess der Veränderung ist, den die Verfechterinnen und Verfechter des „chilenischen Weges“ durchlaufen haben, und über den die Repräsentation der Rückkehr in „Vuelvo“ viel mehr zu sagen vermag als hier darzustellen möglich ist, ist es nicht dieser Aspekt, der uns jetzt interessiert. Wir werden uns also weder mit den Männlichkeitsbildern befassen, die hier konstruiert werden, noch um die Unerreichbarkeit des Anspruchs kümmern, den die Rückkehrenden an sich selbst stellen. Weder die Frage der Gewalt noch das Thema der Schuldgefühle, die so manche der im Lied aufgezählten Attribute nähren, können wir hier vertiefen. Aus der Perspektive der Exil-Erfahrung der zweiten Generation interessiert uns in erster Linie die Alternativlosigkeit der Rückkehr, die hier so überzeugend vermittelt wird. In „Vuelvo“ bekommt das allgemeine Verlangen nach Rückkehr, das das Leben der Gemeinschaft im Exil prägt, eine besondere Dringlichkeit. Die eigene Sehnsucht wird in den Kontext eines Kampfes gestellt, auf den alles ankommt. Es ist nicht mehr und nicht weniger als der Verlauf der Geschichte, der auf dem Spiel steht. Exil und Rückkehr werden nicht als Einzelschicksal wahrgenommen, sondern als Teil einer notwendigen Etappe auf dem Weg in eine bessere Welt. Die Rückkehr wird zur Mission.

Diese künstlerische Zuspitzung hatte ihre Entsprechung in den elementarsten Aspekten der Existenz. Unter dem Einfluss des alles überragenden Ziels stehend, mussten Schule, Studium oder Beruf in das Schema der Rückkehr passen oder wurden in vielen Fällen kurzerhand unterbrochen, wenn die Situation – der Kampf in Chile – es erforderte. Eine persönliche Entwicklung

anzustreben, die nicht in Funktion dieses Kampfes stand, war suspekt und das wurde demjenigen, der es zur Sprache brachte, mit aller Deutlichkeit klar gemacht. Dauerhafte Liebesbeziehungen zu Menschen außerhalb der Exilgemeinschaft standen sehr häufig unter dem Damoklesschwert der baldigen Rückkehr oder kamen erst gar nicht zustande. In manchen Familien verschwand von einem Tag auf den anderen ein Mitglied, weil es nach Chile in den Untergrund zurückging oder von seiner Partei eine Aufgabe in einem anderen Land zugewiesen bekommen hatte. Je militanter die Gemeinschaft, desto klarer war der Auftrag, dem sich alles andere unterzuordnen hatte.

Auch der Alltag wurde immer wieder durch einen scheinbar harmlosen Bezug zur Heimat gekennzeichnet. Gab es im Sommer Wassermelonen zu kaufen, wurde ein mythischer Ort namens Paine evoziert, wo die Wassermelonen dreimal so groß und unvergleichlich besser waren. Regnete es stark, war dies nichts im Vergleich zum Winter in Chile, zu Silvester dachte man an das Feuerwerk in Valparaíso, beim Pommes Frites essen an der Wurstbude, dass es so etwas in Chile nicht gab. Selbst bei der Auswahl einer Kaffeemaschine stellte sich die Frage, ob in Chile sich wohl dafür Filter finden lassen würden, und so weiter und so weiter.

Doch gleich, ob episch oder banal, die Erfahrung des Hier und Jetzt wurde durch den Bezug zu Chile und zur Mission der Rückkehr immer wieder mitgestaltet und die Gemeinschaft dadurch gewissermaßen im Exil gehalten. Anders ausgedrückt: Der Bezug zu Chile und zum Kampf muss immer wieder erneuert werden, und die Exilgemeinschaft erreicht dies durch eine bestimmte Form des Erinnerns und Vorstellens. Ohne Mission der Rückkehr würde das Eingebunden-Sein im Alltäglichen die Möglichkeit eröffnen, die Verbannung durch das Schlagen neuer Wurzeln zumindest grundlegend in Frage zu stellen. Gelman (2009: 18), der aus einer Perspektive des Kampfes schreibt, drückt es also sehr treffend aus, wenn er 1980 sagt, dass die erste Pflicht des Exilanten darin bestehe, sein Exil nicht zu vergessen, eine Haltung die fast zeitgleich mit der eingeforderten Selbstbeherrschung in „Vuelvo“ übereinstimmt. Entsprechend wird die gewöhnliche und alltägliche Erfahrung, die de facto für viele eine Fülle an Möglichkeiten bot, sich persönlich weiterzuentwickeln, in den meisten Liedern über das Leben im Exil ausgeblendet und unsichtbar gemacht. Die konkrete Erfahrung des Exils außerhalb der Trauer und der kämpferischen Reaktion darauf wird in ihnen überbrückt, reduziert oder, wie in „Vuelvo“, gar nicht erst erwähnt.⁴

4 Dasselbe Phänomen findet sich übrigens auch in Interviews mit „Zurückgekehrten“ („Retornados“ ist die Bezeichnung, die im chilenischen Sprachgebrauch üblich ist). In ihren Darstellungen über das Exil sprechen sie zumeist entweder von ihrer Ankunft oder dem Wegzug aus dem Land, in dem sie im Exil waren, oder über außerordentliche Erfahrungen,

Dieses Verhältnis zur Alltäglichkeit und die Notwendigkeit der Rückkehr finden wir vom ersten bis zum letzten Moment der Verbannung. Betrachten wir kurz einige Auszüge weiterer wichtiger Lieder, diesmal auf rein textlicher Ebene. In Isabel Parras „Ni toda la tierra entera“ („Nicht all das Land dieser Welt“) aus dem Jahr 1974 finden wir folgende Sätze (Auszüge):

...

*A pesar de lo que digan
no me olvido, compañero,
de que el pan que me alimenta
siempre será pan ajeno.*

*Quisiera estar en mi puerta
esperándote llegar.
Todo quedó allá en Santiago,
mi comienzo y mi final.*

*Si me quedara siquiera
el don de pedir un sí
elegiría la gloria
de volver a mi país.*

...

*Gleich was gesagt wird, Genosse,
vergesse ich nicht,
dass das Brot, das mich ernährt,
immer fremdes Brot sein wird.*

*Ich stünde so gerne an meiner Tür
darauf wartend, dass du kommst.
Alles ist in Santiago zurückgeblieben,
mein Anfang und mein Ende.*

*Wenn mir wenigstens die Gabe bliebe
etwas wünschen zu dürfen,
würde ich das Glück wählen,
in mein Land zurückzukehren.*

Auch bei Patricio Manns, der lange vor Inti-Illimani eine der wichtigsten Figuren der *Nueva Canción* war, stoßen wir in „Cuando me acuerdo de mi país“ („Wenn ich an mein Land denke“), ebenfalls von 1974, auf die Mission der Rückkehr und auf verschiedene Wege, das Hier und Jetzt aufzuheben:

...

*Cuando me acuerdo de mi país
me escarcho y estoy.*

*Cuando me acuerdo de mi país
me muero de pan,
me nublo y me voy,
me aclaro y me doy,
me siembro y se van,
me duele y no soy,
cuando me acuerdo de mi país.*

*Cuando me acuerdo de mi país
naufrago total.*

...

*Wenn ich an mein Land denke,
verreife ich und verharre.*

*Wenn ich an mein Land denke,
sterbe ich vor Brot,
verwolke ich und gehe,
werde ich klar und gebe mich hin,
säe ich mich selbst und werde verlassen,
habe ich Schmerzen und existiere nicht,
wenn ich an mein Land denke.*

*Wenn ich an mein Land denke,
erleide ich Schiffbruch.*

die unmittelbar mit Chile verbunden waren, lassen aber sonstige Erfahrungen unerwähnt. (Ich verdanke diesen Hinweis der chilenischen Sozialpsychologin Evelyn Hevia.)

*Cuando me acuerdo de mi país
me nieva la sien.*

*Wenn ich an mein Land denke,
werden meine Schläfen zu Schnee.*

...

...

*Cuando me acuerdo de mi país
me calzo el deber;
me ofusco gentil,
me enciendo candil,
me encrespo de ser,
despierto fusil,
cuando me acuerdo de mi país.*

*Wenn ich an mein Land denke,
kleide ich mich in Pflicht,
verdunkle ich sanft,
beginne ich zu leuchten,
verraue ich mein Sein,
erwache ich als Gewehr,
wenn ich an mein Land denke.*

Und noch im Moment der tatsächlichen Rückkehr 1988, in diesem Fall der Gruppe Illapu in „Vuelvo para vivir“ („Ich kehre zurück, um zu leben“), finden sich Verweise auf das Leben im Exil als eine verlorene Zeit:

*Vuelvo a casa, vuelvo compañera,
vuelvo mar, montaña, vuelvo puerto,
vuelvo sur, saludo a mi desierto

vuelvo a renacer, amado pueblo.*

*Ich kehre heim, ich komme zurück, Gefährtin,
Meer, Gebirge, Hafen,
ich kehre zurück, Süden, ich begrüße
meine Wüste,
ich werde wiedergeboren, geliebtes Volk.*

*Vuelvo, amor vuelvo
a saciar mi sed de ti.
Vuelvo, vida vuelvo

a vivir en mi país.*

*Ich komme zurück, Liebste,
um meinen Durst an dir zu stillen.
Ich kehre zurück, mein Leben,
ich kehre zurück,
um in meinem Land zu leben.*

*Traigo en mi equipaje del destierro,
amistad fraterna de otros pueblos.*

*In meinem Gepäck der Verbannung
bringe ich brüderliche Freundschaft
anderer Völker.*

*Atrás dejo penas y desvelos,
vuelvo por vivir de nuevo entero.*

*Zurück lasse ich Leiden und Rastlosigkeit,
kehre zurück um wieder ganz zu leben.*

...

...

Trotz der Anerkennung der Freundschaften, die im Grunde auf einer etwas unpersönlichen Ebene der Völker gemacht wurden, dominiert das Bild der „Wiedergeburt“, des Zurücklassens von „Leiden und Rastlosigkeit“ um „wieder ganz zu leben“, das an den Jubel geknüpft wird, wieder im eigenen Land zu sein. Von Manns und Parra bis Inti-Ilimani und Illapu gibt es also eine Kontinuität, die ihre Konsistenz aus der Art und Weise bezieht, wie ein großer Teil der Exilgemeinschaft, zu der all diese Autorinnen und Autoren

gehörten, ihr Leben gelebt und vorgestellt hat.⁵ Ob Pflicht oder verzehrendes Verlangen, episch, intim, depressiv oder jubelnd, kunstvoll instrumentiert oder nur mit Gesang und Gitarre, wir stoßen immer wieder auf dieselbe Vorstellung, die in verschiedenen Variationen ausgedrückt wird: Um wieder „ganz zu leben“, kein „fremdes Brot“ mehr zu essen oder wieder lieben zu können, musste man nach Chile zurück.

Dieses so nachvollziehbare Empfinden, das eine konstitutive Rolle für das Selbstverständnis der Gemeinschaft spielt, wirkt auf das Leben der zweiten Generation mit einer entscheidenden Erweiterung, die eine eigene Dynamik aufweist. Der Bruch in der eigenen Geschichte, das Exil als Zäsur zwischen der Vergangenheit eines Menschen und seiner gegenwärtigen Situation, von der zu Beginn des Textes die Rede war, existiert nicht als tatsächliche Erfahrung in ihrem Leben. Der Satz „Alles ist in Santiago zurückgeblieben, mein Anfang und mein Ende“ trifft gerade nicht auf die Biographien der zweiten Generation zu. Die in kulturellen Artefakten wie den Liedern eingeschriebene Strategie, das Exil als „Zwischenraum“ zu betrachten, als Etappe, die irgendwie zu überwinden ist, um nach der Rückkehr wieder zum Leben zu erwachen, ist naheliegend und sie wurde vor allem von älteren Exilantinnen und Exilanten sehr oft gelebt. Sie impliziert aber eine Gewalt gegen die zweite Generation, die wir rekonstruieren können, wenn wir das bisher Gesagte zusammenfügen.

Zunächst ist festzuhalten, dass der Rückgriff auf die eigene Kultur durch die Exilgemeinschaft ihren Kindern ermöglichte, eine Identität zu erlangen, die sie in Einklang mit ihren Familien brachte. Dabei muss bedacht werden, dass die Kernfamilie sich angesichts der Situation „öffnete“ und erweiterte. Sie bestand aus vielen Menschen, die zur Exilgemeinschaft gehörten. Die meisten (chilenischen) Erwachsenen waren für die Kinder Onkel oder Tanten, und wenngleich dies generell in Chile zum normalen Umgang mit Freundinnen und Freunden der Familie gehört, wurde dies im Exil extrem verstärkt. Das Sippenhafte, das das Leben in der Verbannung auszeichnete und sich zum Beispiel darin ausdrückte, dass zu den Geburtstagen der Kinder

5 Selbstverständlich gab es Exilantinnen und Exilanten, die andere Wege gefunden haben. Davon gibt es aber in der wichtigsten kulturellen Ausdrucksform des Exils kaum Zeugnisse. In *Palimpsesto*, der LP Inti-Illimanis nach *Canción para matar una culebra*, findet sich ein Lied, in dem eine Reflexion über das Leben im Exil zu finden ist, die das Thema der Alltäglichkeit behandelt. Bezeichnenderweise ist der Text von „Una finestra aperta“ jedoch auf Italienisch verfasst, so als müsste die Sprache gewechselt werden, um Sätze zu sagen wie „ma cosa fa nel mercato mio figlio giocherellando in italiano?“ („Was macht mein Sohn dort auf dem Markt, auf Italienisch spielend?“) oder „Io volevo partire/partire non è permesso/in tanto farò del vostro il mio tempo.“ („Ich möchte aufbrechen/aufbrechen ist nicht erlaubt/so mache ich eure Zeit zu meiner“).

nicht nur die nächsten Freundinnen und Freunde kamen, sondern so ziemlich alle, die davon Wind bekamen, Museumsbesuche nicht zu viert oder zu acht, sondern durchaus zu zwei Dutzenden stattfanden und für Weihnachtsfeiern ganze Säle gemietet wurden, entsprach der Schutzbedürftigkeit, die empfunden wurde. Chilenisch sein bedeutete in diesem Kontext für die Kinder ein starkes Gefühl der Geborgenheit. Verstärkt wurde die Notwendigkeit einer stark nationalitätsbezogenen Identität noch durch ein Umfeld, das sie mit großer Selbstverständlichkeit als Ausländer betrachtete.

Doch dieser im Grunde alternativlose Prozess beschränkte sich nicht auf das Erlernen der Sprache, der Tänze und Lieder oder eines Empfindens, das wir als „chilenisch“ bezeichnen können.⁶ Er bedeutete auch die Identifikation mit den Inhalten und Selbstverständlichkeiten, die diese Kultur vermittelte und die so wichtig für die erste Generation waren. Das Problem jedoch, das entsteht, wenn eine Gemeinschaft ihre Gegenwart als nichtig definiert, ist unausweichlich. Für die Kinder des Exils war weder das Brot, noch der Regen oder der Fluss, der durch ihre Stadt floss, fremd. Die Jugendlichen mussten nicht nach Santiago, um sich zu verlieben, die Adoleszenz war alles andere als das Nicht-Leben, als welches das Exil vom Großteil der Gemeinschaft wahrgenommen und vermittelt wurde. Aussagen wie „ich kehre zurück, um zu leben“, „ich existiere nicht“, „ich werde wiedergeboren“ reduzieren das Leben außerhalb Chiles auf ein Nichts, das höchstens aus „Asche und Wunden“ besteht. Und in ihrem Bedürfnis, der gesellschaftlichen Anforderung nachzukommen Chilenin oder Chilene zu sein, hat ein großer Teil der zweiten Generation nicht nur die Mission der Rückkehr, sondern auch dieses negierende Verhältnis zur eigenen Erfahrung verinnerlicht.

Somit hat *das* Exil in den allgemeinen Subjektivierungsprozess, den jeder Mensch erlebt, ein spezifisches Element eingebracht, das nur die zweite Generation direkt betrifft. Dabei ist klar, dass die Annullierung der eigenen Erfahrung nichts mit dem zu tun hat, was die Gemeinschaft ihren Kindern vermitteln möchte, noch das dies von Letzteren bewusst wahrgenommen wird. Aber gerade in der Bemühung, ihnen ihre chilenischen Wurzeln lebendig zu erhalten, öffnet sich ein Spalt, durch den das Trauma der Verbannung der Eltern ins Unterbewusstsein der Kinder sickert und

6 Letzteres kam im Anfangs erwähnten Workshop deutlich zum Vorschein. Während der Arbeit an „Vuelvo“ stellte sich heraus, dass ein Teil der Anwesenden gewisse Passagen als „pathetisch“ empfand, was von einer anderen Gruppe vehement verneint wurde. (Die einen waren überwiegend Deutsche, die anderen hatten „Exilhintergrund“. Sie dürfen raten, wer welche Position vertrat.) Das Interessante bei der Sache ist, dass hinter dieser harmlosen Anekdote die Tatsache steckt, dass die Kinder der Exilierten eine erkennbare Sensibilität gegenüber bestimmten kulturellen Signalen entwickeln konnten, auch wenn sie in einem Umfeld aufgewachsen waren, das dieselbe Information anders wahrnimmt.

hierbei umgeschrieben wird. Während das Exil die erste Generation von ihrer Vergangenheit trennt, indem es sie von ihrem Territorium verbannt, trennt es die zweite Generation von ihrer Geschichte, indem es das Territorium entwertet, in welchem sie ihre Erfahrung lebt. Aus der offenen Wunde wird eine innere.

Die unausweichliche Prägung, die vom Exil auf das Leben der zweiten Generation ausgeht, besteht also in der Spannung, die es zwischen der affektiv-familiären Erinnerung und der alltäglichen Erfahrung, die an den Ort des Exils gebunden ist und die wir hier territoriale Erinnerung nennen wollen, etabliert. Unausweichlich deswegen, weil es nicht möglich ist, Teil einer Gemeinschaft zu sein und sich gleichzeitig ihrer kulturellen Botschaften zu entziehen. Wie diese Prägung jedoch im Leben der Individuen zur Geltung kommt, hängt von der Konstellation der äußeren und inneren Einflüsse, die unsere Biographie ausmachen, ab. „Prägend“ bedeutet nicht „determinierend“. Die Kräfte des Exils wirken jedoch umso stärker weiter, wie die affektiv-familiäre und die territoriale Erinnerung nicht akzeptiert werden, ohne sie gegeneinander auszuspielen.

- - -

Roberto und sein Cousin Lino spielen im Garten mit Matsch. Es ist einer der letzten sonnigen Tage des Sommers 2013 in Frankfurt. Bald wird Miguel mit seiner Tochter kommen, wir wollen grillen. Durch das offene Fenster höre ich, wie die Kinder über eine Suppe beraten, die sie in einem alten Topf kochen wollen. „Tocino! Ok, Lino? Tocino?“ schlägt Roberto vor, aber Lino lehnt ab: „Das schmeckt mir nicht!“ Sie einigen sich auf Haifisch und Eis.

Nach einer Weile schallt es aus dem Hof: „Papa, i’ muss Pipi!“

„Ya, vamos al Baño hijito!“

Wir überqueren die Diele und Roberto sagt: „Luz, Papa.“

Ich mache das Licht an, wir sind gut gelaunt, einfach so.

„Te pongo la cosa esa para sentarte en el baño?“

„Töpfchen, Papa!“

„Ah, prefieres sentarte en la pelela mejor?“

„Ja, Töpfchen, Papa!“

Er wird ungeduldig und macht Anstalten, es sich selber zu holen, weshalb ich beschließe zu erklären: „Si hijito, si te la doy al tiro, Töpfchen es en aleman, pero, ehh, nosotros hablamos en español y en español es pelela.“

Ich bin nicht sehr zufrieden mit der Erklärung, denn der Hinweis auf die Sprache erscheint mir zu abstrakt und wird ihn wahrscheinlich verwirren.

„Töpfchen, Papa!“

„Si, tu tienes razón hijito,“ – ich muss ein wenig schmunzeln angesichts seiner Hartnäckigkeit – „en aleman es Töpfchen, pero en Chile se dice pelela.“

Roberto betrachtet mich einen Moment, streckt den Kopf ein wenig nach vorne und sagt mit glockenklarer Stimme: „Fraaankfurt, Papa!“

Frankfurt a.M./Santiago 2013-2014

Diskographie

- Illapu (1991): „Vuelvo para vivir“. Auf: *Vuelvo Amor... Vuelvo Vida*. Santiago de Chile: Emi.
- Inti-Illimani (1979): „Vuelvo“. Auf: *Canción para matar una culebra*. Mailand: Emi.
- Inti-Illimani (1981): „Una finestra aperta“. Auf: *Palimpsesto*. Mailand: Emi.
- Parra, Isabel, & Patricio Castillo (1974): „Ni toda la tierra entera“. Auf: *Vientos del Pueblo*. Mailand: I Disci Dello Zodiaco.
- Manns, Patricio (1965): „Arriba en la Cordillera“. Auf: *Arriba en la cordillera/Ya no canto tu nombre*. Santiago de Chile: Demon.
- Manns, Patricio (1967): „El cautivo de Til-Til“. Auf: *La Tregua/El cautivo de Til-Til*. Santiago de Chile: CBS.
- Manns, Patricio (1977): „Cuando me acuerdo de mi país“. Auf: *Canción sin límites*. Madrid: Movieplay.

Literatur

- Eichin, Pavel (2013): „Der Klang der Utopie. Lieder und Gemeinschaft im Chile der Unidad Popular“. In: Baer, Willi, & Karl-Heinz Dellwo (Hg.): *Bibliothek des Widerstands*, Bd. 28: *Salvador Allende und die Unidad Popular*, Hamburg, S. 267-301.
- Gelman, Juan (2009): *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, Barcelona.
- Said, Edward W. (2001): „Reflections on Exile“. In: Said, Edward W. (Hg): *Reflections on Exile and other Essays*. Cambridge, S. 173-187.

Anschrift des Autors:

Pavel Eichin

paveleichin@hotmail.com